



TITLE:

読んだり、見たり、聴いたり

AUTHOR(S):

新田, 博衛

CITATION:

新田, 博衛. 読んだり、見たり、聴いたり. 静脩 1990, 26(3): 1-4

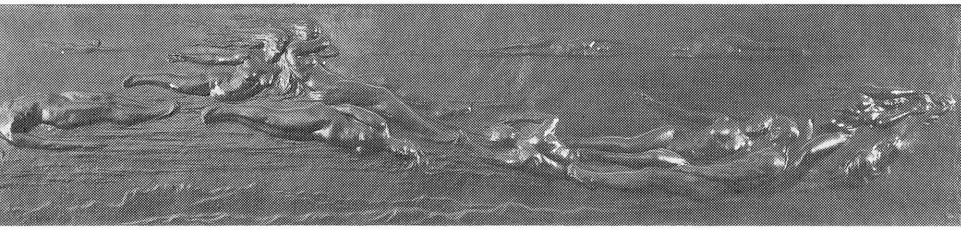
ISSUE DATE:

1990-03

URL:

<http://hdl.handle.net/2433/37060>

RIGHT:



静脩

1990年 3月

Vol.26, No.3

The Kyoto University Library Bulletin

読んだり、見たり、聴いたり

教養部教授 新 田 博 衛

本は自宅で読む。図書館では読まない。研究室もむかしは持っていたが、“紛争”のころ、“占拠”しにくる学生をいちいち追っ払うのが面倒になって、返上してしまった。いまは教室の一部になっている。

読む本の種類は、美学・藝術学という研究分野からして、雑多にならざるをえない。講義や演習の必要に迫られて、カントの哲学、アルベルティの絵画論、ストラヴィンスキーの音楽論、孫過庭の書論などを、いちどに平行して読み進めながら、ノートを作らねばならなかったりする。これはこれで楽しい作業だが、ほんとうは他人の書いた本などにあまり頼りたくはないのである。ごく少数の選び抜かれた古典的なテキスト。それだけを置いた簡素な書齋をときどき夢みることがある。鉄アレイで筋肉を鍛えるように、古典テキストで頭を鍛え、強靱になった思考力で美や藝術の現象にぶち当たれたらどんなにいいだろう、と。これは、むろん、はかない夢にすぎなくて、机の上はいつも雑然としている。

本は自宅へ持ち帰れるし、必要ならコピーも取れる。しかし、絵や彫刻となるとそうはゆかない。美術品には生身の人間と似たところがあり、写真

ないし図版では大事なものが抜け落ちてしまう。そこで、好きになれそうな作品と会うのを楽しみに、美術館や展覧会場へ足を運ぶことになる。

藝術作品は、もともと好きとか嫌いとかの対象であって、研究の資料などではないはずである。ところが、近代の科学主義はこの趣味の領分へも容赦なく侵入してきて、歴史学の一分科をそこに押し立ててしまった。美術館の中をぶらぶら歩いて、気に入った絵に足を止める。ひと目で惹かれないような絵の前は通り過ぎる。こんな楽しみ方を、やや後ろめたく感じさせる何かが、整備された美術館にはある。様式別、年代順、作者別に分類された作品が、傑作も凡作も等しなみに、ずらりと陳列されている。年表に落ちがあってはならないように、いやしくも美術史の進展を見せるのに遺漏があってはならぬ、とでも言いたげで、勤勉な鑑賞者は疲れてしまうだろう。凡作まで見る義務はまったく無いし、傑作には、分類の枠などなんの役にも立たないはずである。美術館を美術史資料館にしてしまうのが学問なら、学問とはずいぶん詰まらない物ではないのか。

音楽では事情がやや複雑になる。楽譜、生演奏、そしてテープ・レコード。これらのどれを作品と

見なせばよいのか？ 絵や彫刻なら、これが作品だ、と指さすことができるが、例えばモーツァルトのイ長調ピアノソナタ、K・331とは何をさして言うのか。トルコ行進曲つきのこのソナタには無数といってよいほどの名盤があり、みな、それぞれに違っている。相違は、むろん、意図的かつ野心的なのだから、フリードリヒ・ゲルダを採ればイングリット・ヘブラーは落ちるだろうし、その逆も成り立つ。楽譜が作品なのか？ 5本の線とお玉杓子を組合せたグラフに指令力を持たせる習慣は、西欧近代の音楽に特有の物にすぎないけれども、この習慣が“演奏の自由”を生んだ。邦楽のような音楽では、演奏の技巧と作曲の工夫とがいわば癒着していて、名人上手が弾き唄わねば、作品そのものの姿が毀れてしまう。これに対して、ピアノの初心者の方がたよりない指使いで弾いても、譜面の指令に違反していないかぎり、それはK・331の《イ長調ソナタ》である。“演奏の自由”とは、下手に弾くのを作品から許されている、というに等しく、そんなことが許されるのも、あれこれの生演奏を越えたところに厳然と指令的グラフが横たわっていればこそである。といって、モーツァルトの《イ長調ソナタ》はこれだと、楽譜を指さしておいて済むのかどうか。音楽作品は、や


はり、鳴り響く音の流れそのものをさすのでなければなるまい。ところが、ほかならぬその音の流れが、下手は下手なりに、上手は上手なりに、そして上手であればあるほど意図的に、千差万別なのである。こうして、話は振り出しへ戻ってしまう。

名ピアニストたちの演奏の違いは、作品についての理念の違いと考えるよりほかはない。これこそ《イ長調ソナタ》だと信じる音の流れに、彼らは一回ごとのステージを賭けている。鳴り響く音に即して立ち現われる理念。耳の感覚をたえず裏打ちしていながら、じっさいには聞こえてこない理想の音。カントの美学がやや当惑ぎみに「直感的理念」と名付けたこの奇妙な存在を、われわれ聴衆も耳に棲み着かせている。演奏会場で、再生装置の前で、われわれは耳に聞こえぬ音に照らして鳴り響く音に聴き入っているわけである。そうでなければ、どうして演奏の善し悪しをあげつらうことなど出来ようか。

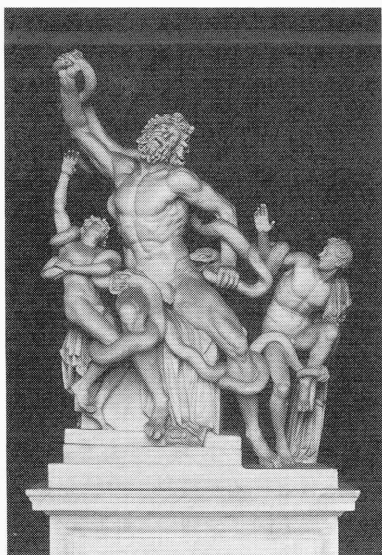
ふつうの図書館にじっくり収まるのは楽譜だろう。印刷されており、本の形になっている。哲学や文藝のテキストが版によって少しずつ違っているのは周知の事実だが、この点では楽譜も例外でない。ベートーヴェンの『熱情』ソナタ。第1楽

(1)

(2)

章第10—13小節を手もとの2つの版で比べてみると¹⁾、強弱の指定、スタッカート付け方に異同がある。テキストの校訂に“解釈”が入り込むのは文字も音符も変わらないから、譜面づらの違いは『熱情』についての感じ方、考え方の違いを映しているはずである²⁾。各小節の左手のパートに出てくる  という形は、あきらかに第5交響曲の冒頭を想わせるのであって、強弱・スタッカートは、そうすると「運命が戸を叩く」ときの叩き方を指定している、ということになる。譜例(1)のノックは単調で機械的である。3遍とも、同じ強さでトントンやっていて、「だんだんゆっくりめに」(*poco ritardando*) というテンポの指定とうまく噛み合っていない。この点で譜例

(模刻)

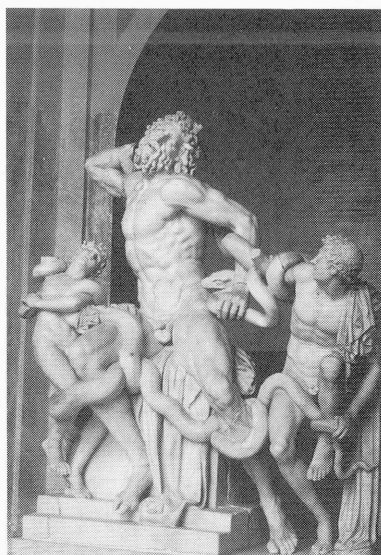


だかと挙げた腕は、レッシング『ラオーコオン』の教科書の図版などでおなじみの物だが、やはり、群像全体の纏まりを弱めているように思われる³⁾。欠損した彫刻は、元の姿にたいする想像力を掻き立てるから、かえって精緻な鑑賞を誘い出す筈が多い。われわれは、目に見えぬ形に照らして、目前の大理石の塊を眺めていることになる。そうでなければ、どうして後世の補修の適不適を実感したり出来るだろうか。

(2) は行き届いている。ノックは「きわめて弱く」(*pp*) 始まり、「だんだんゆっくりめ」になるにつれて、軽かった叩き方がしだいに重くなる。第10小節で4分音符にまで付けられていたスタッカート記号が、第12小節では消え、第13小節になると、3箇の8分音符からもそれは無くなってしまふ。

自分の研究室は持っていないけれども、この3月末日まで、教養部A号館の部長室を使うことが許されているので、壁に数枚、彫刻の写真を掛けている。そのうちの1枚が、今はたまたま『ラオーコオン群像』(右図)である。ヴァチカン宮内の同じ回廊に並んで置かれている模刻(左図)と見比べるとおもしろい。父親の右腕。蛇を掴んで高

(原像)



「直感的理念」なるものは、どうやら、われわれの耳にも目にもしっかり棲み着いているらしい。M・メルロ＝ポンティの言い方では「肉に結びついた理念」、「感覚的なものと対立するのではなく、その裏地であり奥行であるような理念」⁴⁾。美的感覚においてとくに目立つこの奇妙な存在に気付いた最初の人、プラトンだった。人間の柔らかい肉、ヘラクレイトス的に流動してやまない感覚が、バルメニデス的な不動のアイデアを宿しうるのはな

ぜか、と。「美について」という副題を持つ対話篇『大ヒッピアス』は「美（カラ）は難問（カレパ）だ」で結ばれるが、この「難問」を解くために、プラトンはアイデア論という大包围網を張らねばならなかった。西欧近代のカントは、ニュートン力学の機械論的説明を受け容れる自然が、同時に美しい自然としても立ち現われることに感銘し

て、プラトンとやや似た地点にまで達した。科学的認識の上滑りを嗤う犀利な現象学的哲学者にとっても、「肉に結びついた理念」の存在は「最大の難関」⁵⁾だった。厄介事（カレパ）に手を出す覚悟なしには、いまなお美（カラ）を論じることが出来ないようである。

注

1) 上段の譜は井口基成編集・校訂の春秋社版『ベートーヴェン集2』（1982）から、下段の譜はHrsg.vom Beethoven - Archiv Bonn, Beethoven Werke Abt. VIII · Bd. 3, *Klaviersonaten II*, G. Henle Verl. München (1976) から採った。

2) これには、むろん、ベートーヴェンの自筆稿、写譜、初版譜、当時のピアノフォルテの機能とその演奏法などの諸問題が絡んでくるが、ここは、それらに触れる場所ではない。実証的音楽史学の仕事については、児島新『ベートーヴェン研究』、春秋社（1985）が、現場の生きいきした空気を伝えてくれる。同書の「ベートーヴェン自筆稿のファクシミリとその意義」（157-175頁）は、図書館関係者の傾聴に価する提案であろう。

3) A.フルトヴェングラー & H. L. ウルリヒス、『ギリシア・ロマの彫刻』、澤柳大五郎訳、岩波書店（1956）、185-191頁参照。美術考古学者の仕事にも、藝術的直観の閃きが不可欠なことが分っておもしろい。なお、この群像についても、ゲーテは模範的な美術鑑賞体験の記述を残している。『ゲーテ年鑑』第18巻（日本ゲーテ協会、1976）、195-215頁にすぐれた紹介論文、芦津丈夫「ゲーテとラオコオン群像」がある。

4) と5) M. メルロ＝ポンティ『見えるものと見えないもの』、滝浦・木田訳、みすず書房（1989）、206頁。

史料に見る湯川先生と税務署

基礎物理学研究所教授 牧 二 郎 ^{*1}
大阪医科大学教授 河 辺 六 男 ^{*1}

基礎物理学研究所分館こと通称白川学舎の名をご記憶の向きは、本学も最ヴェテランのうちに数えられることであろう。この左京区北白川小倉町50番地の227所在の木骨造瓦葺二階建は元来湯川記念財団の所有であったが、後に京都大学に寄贈された。現在この敷地には鉄筋四階建の基研数理解析研共同利用宿舎が建ち、逆に財団事務室が間借りしている。

そもそも白川学舎開館披露があったのは、湯川記念財団設立の計画が漸く緒についたころおい、1955年（昭和30年）5月20日（金）午後3時である。建物視察の後、財団設立世話人で寄贈者の下中弥三郎平凡社社長、同じく世話人湯浅佑一湯浅電池社

長、滝川、鳥養・現、元総長（当時）、そして湯川先生の各挨拶があった〔YHAL Z01 061 M01〕^{*2}。湯川記念財団はその目的とするところを、「理論物理学を主体とする基礎科学の研究を援助促進し、その進歩発展を図り、もって世界文化に貢献する」とうたっているが（財団寄付行為第3条）、直截には、当時創設されたばかりの共同利用研究所、基礎物理学研究所の事業推進の財政的バック・アップを意図した。白川学舎は財団設立呼掛け当初に寄付された物件で、研究所本館の狭隘を補い、且宿舎の機能を兼ねた。財団設立の基金活動において、ノーベル賞金からの300万円の拠出と並ぶ金看板であった。

*1 湯川記念館史料室委員

*2 湯川記念館史料室（Yukawa Hall Archival Library）文書番号。